William K. Wimsatt (1907-1975), téorico literario norteamericano, cursó estudios en la Universidad de Georgetown (1929). Desde 1930 a 1935 fue director del departamento de anglística y profesor de latín en el Portsmouth Priory School en Rhode Island. De 1935 a 1936 estudió y dio clases en la Universidad Católica de América, para luego conseguir su doctorado en la Universidad de Yale, centro académico al que quedó vinculado hasta su muerte. Su tesis, publicada como *Prose Style of Samuel Johnson* (1941), lo inicia en los estudios del siglo dieciocho inglés. Este interés por el neoclasicismo inglés, que fructifica en títulos como *Philosophic Words: A Study of Style and Meaning in «The Rambler» and «Dictionary» of Samuel Johnson* (1948), *The Portraits of Alexander Pope* (1965) y ediciones como *Alexander Pope: Selected Poetry and Prose* (1951) o *Boswell for the Defence, 1769-1774* (1959), expresa bien a las claras su interés por la estética neoclásica, normativa, volcada al concepto de mímesis, distanciada de los excesos retóricos del XVII y los éxtasis subjetivos del XIX. El título de su estudio más conocido, *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry* (1954), exhibe su apresamiento en una comprensión mimética, icónica, del arte verbal literario, que le lleva a cuestionar la arbitrariedad del signo lingüístico defendida por Saussure. La compulsión antisubjetivista de Wimsatt le condujo, por otra parte, a retomar, para fines críticos, un antiguo dogma del modernismo poético, la máxima de Archibald MacLeish en función de la cual «un poema no debe significar sino ser». La radicalidad de este aserto, sin duda matizado, se expresó en dos ensayos históricos, «La falacia intencional» y «La falacia afectiva», que Wimsatt redactó junto a Monroe Beardsley e incluyó en *The Verbal Icon*. En el primero combaten la falacia causalista o genetista, según la cual el crítico debe partir de «las causas psicológicas del poema». Ello conduciría, según Wimsatt y Beardsley, a la biografía y al relativismo. En el segundo ensayo combaten la falacia en virtud de la cual el crítico debe partir de «los efectos psicológicos del poema». Ello conduciría al impresionismo y al relativismo. Su solución alternativa es un prodigio de funcionalismo pragmático: «Juzgar un poema es como juzgar un púding o una máquina: le pedimos que funcione». Este funcionamiento, según Wimsatt, se revela como una puesta en tensión de los elementos compositivos del poema, siendo la metáfora el principio rector. Esta comprensión tensional del arte literario, muy compartida por otros miembros del *New Criticism*, quienes aplauden la comprensión del poema como artefacto, obtiene en Wimsatt tonalidades algo religiosas, muy de sabor protestante: el arte como tensión del sufrimiento espiritual. Otros estudios importantes son *Hateful Contraries. Studies in Literature and Criticism* (1965) y la recopilación póstuma, *Day of the Leopards. Essays in Defence of Poems* (1976). La virtud de Wimsatt reside en que la violencia de sus propuestas queda siempre protegida por una erudición teórica sobresaliente, seña de identidad de un grupo de críticos igualmente afincados en Yale, como Cleanth Brooks y René Wellek.

Monroe C. Beardsley nació en Bridgeport (Connecticut) en 1915. Fue Profesor de Filosofía en Swarthmore College, y autor de diversos artículos publicados en *Journal of the History of Ideas, Ethics, Mind, The Journal of Philosophy, Philosophical Review, The Russian Review* y *The Sewanee Review*. Su colaboración con Wimsatt en la redacción de dos ensayos célebres, «La falacia intencional» y «La falacia afectiva», le dio una cierta notoriedad entre los especialistas en teoría literaria. Es indudable la presencia de su mirada, educada en historia de la filosofía, psicología, estética y ética, en el tejido argumentativo de estos dos ensayos.

William K. Wimsatt Jr. y Monroe C. Beardsley
La falacia intencional y La falacia afectiva*

LA FALACIA INTENCIONAL

I

En recientes debates se ha puesto a prueba la reivindicación de la «intención» del autor frente al juicio crítico, especialmente en el mantenido entre los profesores Lewis y Tillyard bajo el título *The Personal Heresy*. Pero no parece que dicha defensa, así como la mayoría de sus corolarios románticos, hayan sido cuestionados de forma generalizada. Los mencionados críticos plantearon este asunto en un breve artículo titulado «Intention», incluido en un *Diccionario* de crítica literaria, sin conseguir dar suficiente cuenta de sus implicaciones. Nosotros planteamos que ni los planes, ni las intenciones del autor son deseables ni factibles como principios de juicio ante el éxito de una obra de arte literario y nos parece que éste es un principio que se adentra en algunas de las diferencias de la historia de las actitudes críticas. Es un principio que, se acepte o rechace, apunta a la oposición polar de la «imitación» clásica y la expresión romántica. Comporta muchas verdades específicas sobre la inspiración, la autenticidad, la biografía, la historia literaria y los estudios académicos, así como algunas tendencias de la poesía contemporánea, especialmente la de su referencialidad. No hay prácticamente ningún problema de crítica literaria en el que la aproximación del crítico no se encuentre respaldada por su forma de entender la «intención».

La «intención», según utilizaremos este término, se corresponde *con lo que se ha pretendido* en una fórmula que, más o menos explícitamente, ha tenido amplia aceptación. «Para poder juzgar los resultados de un poeta, debemos *saber qué ha pretendido*». La intención es un diseño o plan en la mente del autor. La intención tiene evidentes afinidades con la actitud del autor hacia su obra, con lo que siente, con lo que le hace escribir.

Comenzamos nuestra argumentación con el resumen de una serie de proposiciones, abstraídas hasta el punto en que nos han parecido axiomáticas.

1. Un poema no adquiere su existencia por accidente. Como ha indicado el profesor Stoll, las palabras de un poema salen de una cabeza y no de un sombrero, si bien insistir en el intelecto que diseña como *causa* de un

---

* Título original: «The Intentional Fallacy» y «The Affective Fallacy», publicados en W. K. Wimsatt, *The Verbal Icon. Studies in the Meaning of Poetry*, Lexington, The University Press of Kentucky, 1954, pp. 3-18 y pp. 21-39. Traducción de Vicente Carmona.

poema no significa aceptar el diseño o la intención como el *principio* que el crítico debe utilizar para juzgar el valor de los resultados de un poeta.

2. Debemos preguntarnos cómo se supone que un crítico debe encontrar respuesta al planteamiento de la intención. ¿Cómo puede descubrir lo que intentó hacer el poeta? Si el poeta ha logrado hacerlo, el propio poema muestra lo que quería hacer y si no lo ha conseguido, el poema no será una evidencia adecuada y el crítico deberá recurrir al exterior del poema para encontrar las pruebas de una intención que no resulta efectiva en el poema. «Sólo se puede mantener un *caveat* en mente» diría un eminente intencionalista, en el momento en que su teoría se repudia a sí misma; «el objetivo de un poeta debe ser juzgado en el momento del acto creativo, es decir, por el arte del poema mismo».

3. Juzgar un poema es como juzgar un púding o una máquina: le pedimos que funcione. Sólo inferimos la intención de un artífice si funciona su artefacto. «Un poema no debe significar sino ser.» Un poema sólo puede *ser* por su *significado* –ya que su medio son las palabras– aunque *es*, simplemente *es*, puesto que no tenemos excusa para preguntarnos qué pretende o significa cualquiera de sus partes. La poesía es un logro del estilo por medio del cual se maneja, de una vez, un complejo significativo. La poesía tiene éxito porque todo, o casi todo, lo que se dice o queda implícito resulta relevante; todo lo irrelevante queda excluido, como los tropezones en un púding o los defectos en una máquina. En este sentido, la poesía difiere de los mensajes prácticos, que son aceptables si y sólo si inferimos la intención correctamente. Son más abstractos que la poesía.

4. Ciertamente, el significado de un poema puede ser personal ya que un poema expresa una personalidad o estado del alma más que un objeto físico, como una manzana. Incluso un poema lírico corto es dramático, es la respuesta de un hablante (sin importar su abstracción) ante una situación (sin importar su universalidad). Tenemos que asignar los pensamientos y actitudes del poema al hablante dramático y si lo hiciéramos respecto al autor sólo sería por medio de un acto de inferencia biográfica.

5. Por medio de la revisión, en cierto sentido, un autor puede alcanzar mejor su intención original. Pero éste es un sentido muy abstracto. Quería escribir una obra mejor, o una obra mejor dentro de cierto tipo y ya lo ha hecho, pero de esto se sigue que su primera intención concreta no era su intención. «Él era el hombre que buscábamos, es cierto», dice el rústico guardián de Hardy, «pero no era el hombre que buscábamos, pues el que buscábamos no era el que queríamos.»

El profesor Stoll se preguntaba: «¿No es el crítico un juez que no explora su propia conciencia, sino que determina el significado o intención del autor como si el poema fuera un testamento, un contrato o la constitución? El poema no es del crítico». Acertadamente diagnosticaba dos formas de irresponsabilidad, inclinándose por una de ellas, pero nuestro punto de vista es diferente. El poema no es del crítico ni del autor (queda separado del

autor al nacer y va por el mundo más allá de su voluntad de intención o su control). El poema pertenece al público, se materializa en el lenguaje, propiedad particular del público, y trata del ser humano, objeto del conocimiento público. Lo que se dice del poema está sujeto al mismo escrutinio que cualquier otra declaración lingüística o de las ciencias psicológicas.

Una de las voces críticas del artículo de nuestro *Diccionario*, Ananda K. Coomaraswamy, ha señalado que existen dos tipos de planteamientos respecto a la obra de arte: 1) si el autor logró sus intenciones; 2) si la obra de arte «debía haber sido realizada» y, por tanto, «si merece ser preservada». Según Coomaraswamy, la segunda no es «crítica de una obra de arte en tanto obra de arte», sino crítica moral; la primera es crítica artística. Pero nosotros pensamos que la segunda no tiene por qué ser crítica moral, que hay otras maneras de decidir si merece la pena conservar una obra de arte y si, en cierto modo, deben haber sido realizadas. Esa otra manera es la crítica objetiva de las obras de arte como tales lo que nos permite distinguir entre un hábil asesinato y un poema hábil. El hábil asesinato es un ejemplo aducido por Coomaraswamy y, dentro de su sistema, la diferencia entre el asesinato y el poema es simplemente moral, no artístico, ya que ambos, si se realizan según el plan previsto, son un logro artístico. Nosotros defendemos que la segunda es una investigación más valiosa que la primera y, dado que mediante la segunda, y no por la primera, podemos distinguir la poesía del asesinato, se le puede dar apropiadamente el nombre de «crítica artística».

II

No es tanto una declaración histórica como una definición decir que la falacia intencional es romántica. Cuando un retórico del siglo primero escribía que «lo sublime es el eco de un alma grande», o cuando indicaba que «Homero penetra en las acciones sublimes de sus héroes» y «comparte toda la inspiración del combate», no nos puede sorprender que se considere a ese retórico como un lejano precursor del romanticismo y que sea celebrado en los términos más encarecidos por Saintsbury. Se podría discutir lo apropiado del término romántico para Longino, pero no puede dudarse que, en un importante sentido, lo es.

Las tres preguntas para una «crítica constructiva» de Goethe eran: «¿Qué pretendía hacer el autor? ¿Era su plan razonable e importante y hasta qué punto consiguió llevarlo a cabo?». Si dejamos de lado la pregunta intermedia, nos encontramos con el sistema de Croce, culminación y cúspide de la expresión filosófica del romanticismo. Lo bello es lograr la intuición-expresión y lo feo el no lograrlo. La intuición, o parte privada del arte, es *el* hecho estético, así como el medio, o parte pública, no es en absoluto objeto de la estética.

> La Madonna de Cimabue sigue en la iglesia de Santa Maria Novella, pero ¿sigue hablando al visitante de hoy como lo hacía con los florenti-

> nos del siglo trece? *La interpretación histórica* trabaja [...] para devolvernos las condiciones psicológicas que han cambiado con el decurso de la historia. Nos permite ver una obra de arte (un objeto físico) como la *vio su autor* en el momento de su producción.

Las primeras cursivas son de Croce, las segundas nuestras. El resultado del sistema de Croce es un ambiguo énfasis en la historia. Tomando este tipo de citas como punto de partida, un crítico puede escribir aceptables análisis del significado o «espíritu» de una obra de Shakespeare o Corneille –proceso que supone un minucioso estudio histórico, pero sigue siendo crítica estética– o bien puede, con igual acierto, producir un ensayo psicológico, biográfico o cualquier otro tipo de historia no estética.

III

> Me acerqué a los poetas: trágicos, ditirámbicos, de todo tipo [...] Les presenté algunos de los pasajes más elaborados de su propia obra y les pregunté cuál era su significado [...] ¿Me creerán? No había nadie presente que hablara mejor de su poesía de lo que hablaron ellos mismos. Entonces supe que no por sabiduría escriben poesía los poetas, sino por una especie de genio e inspiración.

Esa reiterada desconfianza en los poetas que encontramos en Sócrates puede formar parte de un punto de vista rigurosamente ascético que apenas deseamos compartir, si bien el Sócrates de Platón contemplaba una verdad sobre la mente poética que el mundo, normalmente, ya no ve, por no hablar de la crítica, y lo más inspirado y afectivo que se recuerda ha procedido de los propios poetas.

Es cierto que los poetas han tenido algo que decir y no lo podían hacer críticos y profesores; su mensaje ha sido más emocionante: la poesía debe resultar tan natural como las hojas en un árbol, la poesía es la lava de la imaginación o es emoción convertida en tranquilidad. Pero es necesario que comprendamos el carácter y autoridad de esos testimonios. A estas expresiones y a las afanosas recomendaciones que suelen dar los autores sólo las separa una delgada línea. Así ocurre, por ejemplo, en Edward Young, Carlyle o Walter Pater:

> Hay dos reglas de oro en la *ética* que no son menos doradas para la *composición* que para la vida. 1. *Conócete a ti mismo.* 2. *Venérate a ti mismo.*

> Este es el gran secreto para encontrar lectores y mantenerlos: dejad que el que pueda emocionar y convencer a los otros se emocione y convenza primero él mismo. La regla de Horacio, *Si vis me flere*, es aplicable en un sentido más amplio que el literal. Para cualquier escritor, para cualquier poeta podemos decir: sé verdadero si quieres que te crean.

> ¡La verdad! No puede haber mérito, ni artificio sin ella. Lo que es más, toda belleza, a la larga, sólo es justeza con la verdad o lo que llamamos expresión, la más ajustada adecuación del habla a esa visión interior.

Y el pequeño manual para mentes poéticas de Housman nos ofrecía esta ilustración:

> Habiendo bebido una pinta de cerveza durante el almuerzo –la cerveza es un sedante para el cerebro y las tardes son la parte menos intelectual de mi vida– salía a pasear dos o tres horas. Mientras caminaba, sin pensar en nada en particular, contemplando sólo las cosas que me rodeaban y siguiendo el proceso de las estaciones, ocasionalmente aparecían en mi mente, con repentina e indescriptible emoción, uno o dos versos y, a veces, toda una estrofa.

Éstos son los términos lógicos de la serie ya citada. Ahí tenemos una confesión de cómo se escribían los poemas que nos podría servir como definición de la poesía en tanto que «emoción recordada en tranquilidad», algo que un joven poeta podría tomar literalmente como regla práctica. Tómese una pinta de cerveza, relájese, salga de paseo, no piense en nada concreto, contemple las cosas, ríndase a sí mismo, busque la verdad en su propia alma, escuche el sonido de su voz interior, descubra y exprese la *vraie vérité*.

Probablemente todo esto sean excelentes consejos para los poetas. La imaginación juvenil encendida por Wordsworth y Carlyle posiblemente se encuentre más próxima a la producción de un poema que la mente de un estudiante disciplinada por Aristóteles y Richards. Es posible que el arte de inspirar a los poetas o, al menos, de incitar a algo parecido a la poesía en los jóvenes, haya ido en nuestros días más lejos que nunca. Los libros de escritura creativa como los producidos por la Lincoln School son una prueba interesante de lo que pueden hacer los muchachos. Sin embargo, todo esto podría parecer que pertenece a un arte separado de la crítica, a una disciplina psicológica, a un sistema de autoayuda, al yoga, que el joven poeta hace bien en reconocer, pero que es totalmente diferente al arte público de evaluar poemas.

Coleridge y Arnold eran mucho mejores críticos de lo que lo han sido la mayoría de los poetas y si la tendencia crítica marchitó la poesía de Arnold y Coleridge, no resulta inconsistente con nuestro argumento, es decir, que enjuiciar poemas es diferente al arte de producirlos. Coleridge nos dejó la clásica historia «anodina» y nos contó lo que pudo sobre la génesis de un poema, lo que él llamaba «curiosidad psicológica», pero sus definiciones de la poesía y de la «imaginación» como cualidad poética, podremos encontrarlas en otras partes en términos muy diferentes.

Sería extraordinario si las claves de la escuela intencional, como «sinceridad», «fidelidad», «espontaneidad», «autenticidad», «originalidad», pudieran equipararse con términos del tipo «integridad», «relevancia», «unidad»,

«función», «madurez», «sutileza», «adecuación» y otros aún más precisos para la evaluación, es decir, si la «expresión» siempre significara logros estéticos. Pero no es así.

El arte «estético», según el profesor Curt Ducasse, ingenioso teórico de la expresión, es la objetivación consciente de los sentimientos, de la que forma parte intrínseca el momento crítico. El artista corrige la objetivación cuando no es la adecuada. Pero esto podría significar que el intento previo de objetivación de la identidad no tuvo éxito o «también podría significar que se trató de una objetivación exitosa de la identidad que, al presentarse ante nosotros con claridad, rechazamos y repudiamos en favor de otra». ¿Cuál es la norma que seguimos para aceptar o rechazar la identidad? El profesor Ducasse no lo dice. Sin embargo, sea cual fuere, esa norma es uno de los elementos en la definición del arte que no puede ser reducido a términos de objetivación. La evaluación de la obra de arte sigue siendo pública. La obra se mide frente a algo externo a su autor.

IV

Hay cierta crítica de poesía y psicología del autor que, aplicada al presente o al futuro, adopta la forma de promoción inspiradora; pero la psicología del autor también puede ser histórica y, por otra parte, nos encontramos con la biografía literaria, un estudio legítimo y atractivo en sí mismo, una aproximación a la personalidad, como indicara el profesor Tillyard, siendo el poema sólo una aproximación paralela. Ciertamente no es preciso ver una intención despectiva en el hecho de señalar, dentro del ámbito de los estudios literarios, la diferencia entre los estudios personales y los poéticos. Ahora bien, existe el peligro de confundir los estudios personales y poéticos y se suele cometer el error de escribir sobre lo personal como si fuera poético.

Las evidencias internas y externas para el significado de un poema son diferentes. Que lo interno (1) sea también público es sólo una paradoja verbal y superficial: se descubre por medio de la semántica y de la sintaxis de un poema, por medio de nuestro conocimiento cotidiano del lenguaje, de la gramática, los diccionarios y toda la literatura fuente de esos diccionarios y, en general, por medio de todo lo que constituye un lenguaje y una cultura. Así como que lo externo (2) sea privado o idiosincrásico y no forme parte de la obra en tanto que hecho lingüístico: se trata de revelaciones (en diarios, por ejemplo, en cartas, en conversaciones) sobre cómo o por qué el poeta escribió el poema (a qué dama, mientras estaba sentado en qué jardín o a la muerte de qué amigo o hermano). Existe un tipo de evidencia intermedio (3) que se refiere al carácter del autor o a significados privados o semiprivados vinculados con palabras o temas de un autor o del grupo al que pertenece. El significado de las palabras es la historia de las palabras y la biografía de un autor, su utilización de una palabra y las asociaciones que

conlleva para él, forma parte de la historia y el significado de dicha palabra. Pero los tres tipos de evidencia, especialmente la (2) y la (3), se funden en otra tan sutil que no siempre resulta fácil marcar la frontera entre ejemplos y, por lo tanto, se plantea una dificultad para la crítica. La utilización de evidencias biográficas no tiene que implicar intencionalidad porque aunque pueda ser una evidencia de las intenciones del autor, también puede serlo del significado de sus palabras y del carácter dramático de su declaración. Por otra parte, puede que nada sea así y que el crítico interesado por las evidencias de tipo (1) y, moderadamente interesado por las del tipo (3), genere a largo plazo una clase de comentario diferente al del crítico preocupado por el (2) y el (3) donde confluye con el (2).

Todo el deslumbrante desfile en *The Road to Xanadu* del profesor Lowe, por ejemplo, transita a lo largo de la frontera que separa a los tipos (2) y (3) o valientemente traspasa la romántica región del (2). «Kubla Khan», indica Lowe, «es el tejido de una visión, pero todas las imágenes que surgen de su entramado han pasado antes a través de ella y puede parecer que no hay nada accidental o fortuito en su reaparición.» No resulta suficientemente claro, ni siquiera cuando el profesor Lowe explica que hay cadenas de asociaciones, como átomos unidos, que son arrastradas en complejas relaciones con otras cadenas dentro del profundo pozo de la memoria de Coleridge y que conviven y surgen como poemas. Si no hay nada «accidental y fortuito» en la manera en que las imágenes vuelven a la superficie, eso significaría que (1) Coleridge no podría producir lo que no tenía, que estaba limitado en su creación por lo que había leído o experimentado, o (2) que habiendo recibido ciertas cadenas de asociaciones, se viera obligado a devolverlas de la manera en que lo hizo y que el valor del poema pudiera describirse siguiendo las experiencias de las que había bebido. Puede que no se acepte el último par de proposiciones (una especie de asociacionismo hartleriano que el propio Coleridge rechazaba en *Biographia*), pues ciertamente hay otras combinaciones, otros poemas, mejores o peores, que pudieron haber sido escritos por personas que hubieran leído a Bartram, Purchas, Bruce o Milton. Y esto es cierto sin importar lo que queramos añadir al brillante complejo de la lectura de Coleridge. En algunos adornos (como la frase citada) y en los títulos de los capítulos, como «La formación del espíritu», «La síntesis mágica», «Imaginación Creatrix», puede que el profesor Lowes haya querido decir más sobre los poemas de lo que realmente ha dicho. Hay una variedad un tanto engañosa en los sofisticados títulos de los capítulos. Esperamos progresar hacia una nueva etapa de la argumentación y lo que nos encontramos es con más y más fuentes, así como la insistencia sobre «la naturaleza torrencial de las asociaciones».

«Wohin der Weg?» es lo que cita el profesor Lowe como motivo de su libro. «Kein Weg! Ins Unbetretene.» Podríamos decir que, precisamente porque la manera es *unbetreten*, nos aleja del poema. Los *Travels* de Bartram contienen bastantes datos referentes a la historia de ciertas palabras y de cier-

tas concepciones floridianas que aparecen en «Kubla Khan». Y un alto porcentaje de esa historia ha permanecido y pasado a formar parte de la propia materia de nuestro lenguaje. Tal vez, alguien que haya leído a Bartram aprecie más el poema que quien no lo haya hecho o que, buscando el vocabulario de «Kubla Khan» en el *Oxford English Dictionary* o leyendo algunos de los libros que allí se citan, alguna persona pueda conocer mejor el poema. Pero añadiría muy poco al poema saber que Coleridge había leído a Bartram. Hay un amplio sentido de la vida, de las experiencias sensoriales y mentales, que se encuentra detrás de un poema y que en muchos casos lo provoca, pero nunca es necesario ni preciso conocerlo para la composición verbal y, por consiguiente, intelectual que es el poema. Para todos los objetos de nuestra variada experiencia, para cada unidad, existe una acción de la mente que corta las raíces, que difumina el contexto, de lo contrario nunca tendríamos objetos, ideas o cualquier otra cosa de la que hablar.

Es posible que no haya nada en el amplio libro del profesor Lowe que suponga un detrimento en la apreciación que cualquiera pudiera tener de *The Ancient Mariner* o de «Kubla Khan». A continuación presentamos un caso en el que la preocupación por las evidencias del tipo (3) va tan lejos que distorsiona la visión que tiene el crítico del poema (aunque es un caso no tan obvio como otros que abundan en nuestras revistas de crítica).

En un conocido poema de John Donne aparecen estos cuatro versos:

> El movimiento de la tierra trae daños y miedos
> Los hombres piensan en lo que supone y significa
> Pero la trepidación de las esferas,
> Aunque más sonora, es inocente.

Recientemente un crítico, en un elaborado análisis de los conocimientos de Donne, ha escrito lo siguiente sobre esos cuatro versos:

> Toca el pulso emocional de la situación por medio de la hábil alusión a la nueva y antigua astronomía [...]. De la nueva astronomía, el principio más radical es el «movimiento de la tierra»; de la antigua, «la trepidación de las esferas» es el movimiento de mayor complejidad [...]. El poeta exhorta a su amor a la quietud y a la calma ante su partida y para este propósito, la figura basada en el último movimiento (la trepidación), largamente aceptado por la antigua astronomía, ajustadamente apunta hacia la tensión del momento sin provocar los «daños y miedos» implícitos en la figura de la tierra en movimiento.

El argumento es plausible y se basa en la tesis, bien fundamentada, de que Donne estaba profundamente interesado por la nueva astronomía y sus repercusiones en el ámbito teológico. En varios trabajos Donne muestra su familiaridad con *De Stella Nova* de Kepler, con *Sidereus Nuncius* de Galileo, con *De Magnete* de William Gilbert y con los comentarios de Clavio a *De Sphaera* de Sacrobosco. Él mismo se refiere a la nueva ciencia en su *Sermón ante la cruz de Pablo* y en una carta a Sir Henry Goodyer. En *The First Anniversary* indica que «la nueva filosofía pone todo en duda». En su *Elegy on Prince Henry* señala que «el menor movimiento del centro» hace que «el mundo se agite».

Resulta difícil responder ante un argumento como éste e imposible refutarlo con evidencias de parecida naturaleza. No hay razón para que Donne no escribiera una estrofa en la que los dos tipos de movimiento celeste representaran, en principio, dos tipos de emoción. Y si nos llenamos de ideas astronómicas y contemplamos a Donne sólo sobre ese horizonte de la nueva ciencia, podemos llegar a creer que él también lo hizo. Pero el texto en sí mismo, el vehículo analizable de una complicada metáfora, sigue intacto. Y podemos observar que: (1) el movimiento de la tierra, según la teoría copernicana es celestial, suave y regular y, aunque pueda provocar temores religiosos o filosóficos, no puede ser asociado con la crudeza ni el prosaísmo del tipo de conmoción que el hablante del poema pretende conjurar; (2) que hay otro movimiento de la tierra, el terremoto, que tiene, precisamente, esa cualidad y que podría asociarse con el río de lágrimas y desastres de la segunda estrofa del poema; (3) que la «trepidación» es apropiada al terremoto, porque ambos son movimientos vibratorios y de temblor y la «trepidación de las esferas» es «mucho mayor» que un terremoto, pero no mayor (si es que se pueden comparar ambos movimientos por su grandeza) que el movimiento anual de la tierra; (4) ese pensar en lo que «supone y significa» muestra que el acontecimiento ha pasado, como un terremoto, no como el incesante movimiento celestial de la tierra. Es posible que el conocimiento del interés de Donne por la nueva ciencia añada un nuevo plano de significado, un matiz a la estrofa en cuestión, aunque incluso decir esto vaya contra la palabra. Tomar como corazón de la metáfora la antítesis geocéntrica o heliocéntrica es despreciar la lengua inglesa, primar la evidencia privada frente a la pública, lo externo frente a lo interno.

V

Si la distinción entre tipos de evidencias tiene implicaciones para el crítico histórico, no tiene menos para el poeta contemporáneo y sus críticos. Dado que para el poeta toda regla no es sino otra cara del juicio crítico y que el pasado es el ámbito del estudioso y del crítico, así como el futuro y el presente lo son del poeta y de los conformadores del gusto, podríamos decir que los problemas que surgen en los estudios literarios a partir de la falacia intencional son paralelos a otros que surgen en el mundo de los experimentos progresistas.

La cuestión de la «alusividad», por ejemplo, tan notoriamente apuntada en la poesía de Eliot, ciertamente consiste en un juicio falso que, frecuentemente, conlleva una falacia intencional. La frecuencia y pro-

fundidad de las alusiones literarias en la poesía de Eliot y en otros poetas, ha llevado a tantos buscadores de significados totales hasta la *Rama dorada* y el drama isabelino, que se ha convertido en una especie de lugar común presuponer que no sabemos lo que quiere decir el poeta a no ser que lo rastreemos en su lectura, suposición doblemente cargada de implicaciones intencionales. La posición adoptada por F. O. Matthiessen es muy saludable y, en parte, anticipa esa dificultad:

> Si uno lee estas palabras con oído atento y es sensible a sus repentinos cambios de movimiento, el contraste entre el Támesis real y su visión idealizada en una época anterior a que fluyera a través de una megalópolis se encuentra sutilmente transmitido por el propio movimiento, reconozcamos o no su procedencia en Spencer.

Las alusiones de Eliot funcionan cuando las conocemos e incluso, en la mayoría de los casos, cuando no las conocemos, gracias a su poder de sugerencia. Pero en muchas ocasiones nos encontramos con alusiones respaldadas por notas y resulta un interesante planteamiento pensar si dichas notas funcionan como guías para llevarnos hacia donde podamos educarnos o si son indicaciones en sí mismas sobre el carácter de las alusiones. «Casi todo lo importante [...] que resulta apropiado para la apreciación de *The Waste Land*», indicaba Matthiessen al respecto del libro de la señora Weston, «ha sido incorporado a la estructura del poema o a las notas de Eliot». Y con semejante admisión puede parecer que no resulte tan importante si Eliot inventó sus fuentes (así como Sir Walter Scott inventó epígrafes de capítulos procedentes de «obras antiguas» y autores «anónimos» y Coleridge escribió glosas marginales para *The Ancient Mariner*). Las alusiones a Dante, Webster, Marvell o Baudelaire sin duda tienen importancia porque son autores que existieron, pero dudo que se pueda decir lo mismo respecto a una alusión a un obscuro isabelino:

> el son de bocinas y motores que acercará
> a Sweeney a Mrs. Porter en primavera.

«Véase. Day, *Parliament of Bees*» apunta, Eliot,

> Cuando de repente, al escuchar, oirás
> ruido de cuernos y cacería, que traerá
> a Acteón a Diana junto a la fuente
> donde todos verán su piel desnuda.
> (Versión de J. Malpartida)

La ironía se completa con la cita misma. Aunque Eliot hubiera compuesto esos versos para acomodar sus propias fuentes no habría pérdida alguna de validez. La certeza aumenta al leer la siguiente anotación de Eliot: «No conozco los orígenes de la balada de la que proceden esos versos, me la enviaron desde Sidney, Australia». La palabra importante de esta anotación –en Mrs. Porter y su hija que se lavaban los pies con sifón– es «balada». Si los mismos versos dan la impresión de ser una «balada», la anotación no resultaría muy necesaria. A fin de cuentas, la investigación debe centrarse en la integración de dichas notas como partes del poema, puesto que aportan una información especial sobre el significado de ciertas frases de dicho poema y tienen que verse sujetas al mismo escrutinio que las otras palabras que lo componen. Matthiessen cree que las notas forman parte del precio que Eliot «tuvo que pagar para evitar lo que él hubiera considerado como amortiguar la energía de su poema al establecer vínculos conectivos extendidos en el texto mismo». Pero nos podríamos preguntar si las propias notas y su necesidad no son igualmente amortiguadoras. F. W. Bateson acertadamente ha señalado que «The Sailor Boy» de Tennyson mejoraría si se eliminaran la mitad de las estrofas y que las mejores versiones de baladas como «Sir Patrick Spens» le deben su fuerza a la audacia que muestra el juglar al dar por sentada la historia que él mismo comenta. ¿Qué ocurre si el poeta no puede dar nada por sentado en un contexto más recóndito y, en lugar de proporcionar información, proporciona notas? Podemos decir, a favor de esta opción, que al menos las notas no pretenden ser dramáticas, como lo serían de estar escritas en verso. Por otra parte, las notas pueden parecer material añadido y sin asimilar que, aun siendo necesario para el sentido del símbolo verbal, queda suelto junto al poema pero sin integrar, de manera que el símbolo queda incompleto.

Lo que pretendemos decir con el anterior análisis es que mientras las notas parecen autojustificarse como índices externos respecto a la *intención* del autor, deben ser valoradas como cualquier otra parte de la composición (un arreglo verbal especial para un contexto particular) y, una vez juzgadas de esa manera, puede ponerse en duda su realidad como partes del poema o su integración imaginativa con el resto de la composición. Mathiessen, por ejemplo, entiende que los títulos y epígrafes que Eliot pone a sus poemas son un aparato informativo, como las notas. Pero, mientras le preocupan algunas de las notas y piensa que Eliot «parece estar burlándose de sí mismo por haber escrito la nota y, al mismo tiempo, quiere transmitir algo con ella», Mathiessen cree que el mecanismo del epígrafe «no está, en absoluto, abierto a la objeción de no ser suficientemente estructural». «La *intención*», señala, «permite que el poeta asegure una expresión condensada en el propio poema». «En todos los casos, el epígrafe es *diseñado* para formar parte integral del efecto del poema». El mismo Eliot, en sus notas, justificaba su práctica poética en términos de intención:

> El «Hombre ahorcado», figura de la baraja tradicional, se ajusta a mis intenciones de dos formas: porque se asocia en mi mente con «el Dios

> ahorcado» de Frazer, y porque lo asocio a la figura encapuchada en el pasaje de los discípulos de Emaús [...] El Hombre de los Tres Bastos (una figura auténtica del Tarot) la asocio, bastante arbitrariamente, con el propio Rey Pescador (versión de J. Malpartida).

Tal vez tengamos que tomárnoslo más en serio aquí, cuando le encontramos desprevenido en una nota, que cuando comentaba en sus Norton Lectures la dificultad para decir lo que significa un poema, añadiendo lúdicamente que pensaba añadir algunos versos de *Don Juan* a la segunda edición de *Miércoles de ceniza*:

> No quiero decir que del todo entienda
> Mi propio sentido cuando me encuentro muy bien;
> Pero el hecho es que no tengo nada planeado
> De no ser un momento de alborozo.

Si Eliot y otros poetas contemporáneos tienen un fallo característico sería el de *planear* demasiado.

La alusividad en poesía es una de las múltiples facetas críticas por medio de la cual hemos pretendido ilustrar el tema más abstracto de la intencionalidad, pero puede que sea, por el momento, la ilustración más importante. La alusividad, en tanto que práctica poética, puede parecer en algunos poemas recientes un corolario extremo de la asunción del intencionalismo romántico. Como aspecto crítico es un reto y pone en primera línea, de una manera especial, la premisa básica del intencionalismo. El siguiente ejemplo, procedente de la poesía de Eliot, puede servir como epítome de las implicaciones prácticas de lo que hasta ahora hemos estado planteando. En «Canción de amor de J. Alfred Prufrock» de Eliot, hacia el final aparece este verso: «He oído a las sirenas cantándose unas a otras», que tiene cierta semejanza con el verso de John Donne, «Enséñame a escuchar a las sirenas cantar», de tal manera que para el lector un tanto familiarizado con la poesía de Donne se plantea la siguiente pregunta: ¿el verso de Eliot es una alusión a Donne? ¿Prufrock está pensando en Donne? ¿Eliot está pensando en Donne? Pensamos que hay dos maneras radicalmente distintas de responder a estas preguntas. La vía (1) del análisis poético y la exégesis, se plantea si tiene sentido preguntarse si Eliot-Prufrock estaba pensando en Donne. En la primera parte del poema, cuando Prufrock se pregunta, «¿Habría merecido la pena [...] reducir el universo a una pelota?», sus palabras adquieren la mitad de su tristeza e ironía de unos apasionados versos de «A su elusiva dama» de Marvel. Pero el exégeta puede preguntarse si las sirenas, consideradas como una «extraña visión» (oírlas, en el poema de Donne, es análogo a los efectos de la mandrágora), tienen algo que ver con las sirenas de Prufrock, que parecen ser símbolos de romance y dinamismo y que, por cierto, tienen autoridad literaria, si resulta precisa, en uno de los versos de un soneto de Gérard de Nerval. Este método de investigación puede llevarnos a la conclusión de que la semejanza entre Eliot y Donne no tiene importancia y es mejor no pensar en ella o dicho método podría tener la desventaja de no proporcionar conclusiones ciertas. Sin embargo, nosotros defendemos que ésta es la verdadera y objetiva vía de la crítica, en contraste con el segundo tipo de crítica a que puede llevar la incertidumbre de la exégesis: (2) la vía de la investigación biográfica o genética, en la que, aprovechando el hecho de que Eliot viviera, al estilo de quien quiere zanjar una apuesta, el crítico escribiría al poeta para preguntarle lo que quería decir o si tenía a Donne en mente. No nos ocuparemos de las probabilidades de que Eliot contestara que no quería decir nada o que no tenía nada en mente –respuesta bastante apropiada para semejante pregunta– o que, en un momento de distracción, proporcionara una respuesta clara e irrefutable. Lo que defendemos es que semejante respuesta para ese tipo de pregunta no tendría nada que ver con el poema «Prufrock», que no sería un planteamiento crítico. Los planteamientos críticos, a diferencia de las apuestas, no se zanjan de esa manera. Los planteamientos críticos no se solucionan consultando al oráculo.

LA FALACIA AFECTIVA

I

Como el título de este ensayo invita a su comparación con el anterior, sería relevante aclarar en este punto que creemos estar explorando dos caminos que parecen haber ofrecido convenientes desviaciones para evitar los conocidos y frecuentemente temidos obstáculos de la crítica objetiva, si bien ambos han partido de la crítica y de la poesía. La falacia intencional es la confusión entre el poema y sus orígenes, un caso especial de lo que los filósofos conocen como falacia genética. Comienza al intentar derivar la norma crítica de las causas psicológicas del poema, terminando en la biografía y el relativismo. La falacia afectiva es la confusión entre el poema y sus resultados (lo que *es* y lo que *hace*), un caso especial de escepticismo epistemológico, si bien normalmente se comporta como si tuviera un fundamento más sólido que otras formas de escepticismo. Comienza al intentar derivar la norma crítica de los efectos psicológicos del poema y termina en el impresionismo y el relativismo. El resultado de ambas falacias, la intencional y la afectiva, es que el propio poema, como objeto de juicio específicamente crítico, tiende a desaparecer.

En el presente ensayo analizaremos brevemente la historia y los frutos de la crítica afectiva, algunos de sus correlatos en la crítica cognitiva y, a partir de ahí, ciertas características cognitivas de la poesía que han hecho plausible la crítica afectiva. También observaremos las premisas de la críti-

ca afectiva según aparecen hoy en ciertas disciplinas filosóficas y pseudofilosóficas de gran influencia. La primera y principal sería la «semántica».

II

Hace veinte años I. A. Richards planteó persuasivamente la necesidad de separar el significado emotivo del referencial. Los tipos de significado definidos en su *Practical Criticism* y en *Meaning of Meaning* de Ogden y Richards, crearon, en parte por sugestión, en parte con la ayuda de la simple aseveración, una clara «antítesis» entre «el uso simbólico y emotivo del lenguaje». En *Practical Criticism* Richards hablaba de palabras «estéticas» y «proyectivas» –adjetivos por medio de los cuales proyectamos sentimientos sobre el objeto mismo, siendo éste ajeno a cualquier cualidad que se corresponda con dichos sentimientos–, y en su sucinto *Science and Poetry*, diferenciaba entre ciencia como declaración y poesía como pseudodeclaración, desempeñando la última el importante papel de hacernos sentir más cómodos con las cosas, al contrario de lo que ocurre con las declaraciones. Después de Richards y bajo la influencia del antiaristotélico *Science and Sanity* del conde Kozybski, apareció la escuela semántica de Chase, Hayakawa, Walpole y Lee. Recientemente C. L. Stevenson, en su *Ethics and Language,* ha hecho un planteamiento que, al ser más cuidadoso y explícito que los otros, puede considerarse como el mejor defensor de su causa y el que mejor muestra sus debilidades.

Uno de los puntos de su sistema en los que Stevenson pone más énfasis es en la distinción entre lo que *significa* una palabra y lo que *sugiere.* Para hacer la distinción en un caso dado hay que aplicar lo que el semiólogo llama «regla lingüística» (en terminología tradicional «definición»), cuyo papel es estabilizar las reacciones ante una palabra. Se podría decir que la palabra «atleta» *significa* alguien interesado por los deportes, entre otras cosas, pero que puede sugerir un joven alto. La regla lingüística establece que «los atletas están necesariamente interesados por los deportes, pero pueden ser o no altos». Todo esto cae dentro de lo que podríamos llamar la función *descriptiva* (o *cognitiva*) de las palabras. Para una segunda y más importante función de las palabras –es decir, la *emotiva*– no hay regla lingüística que estabilice las reacciones y, por lo tanto, dentro del sistema de Stevenson no existe una distinción paralela entre el significado y la sugerencia. Si bien Stevenson recomienda la utilización del término «significado emotivo semi-dependiente» para aquellos «significados» emotivos que son «condicionales para la *sugestividad* cognitiva del signo», su principal argumentación es que el «significado» emotivo no es correlativo ni dependiente del significado descriptivo (o cognitivo). Por lo tanto, el «significado» emotivo ha de sobrevivir a los grandes cambios del significado descriptivo y palabras con el mismo significado descriptivo tendrán «significados» emotivos muy distintos. Stevenson cree, por ejemplo, que

«licencia» y «libertad» tienen, en algunos contextos, el mismo significado descriptivo, pero «significados» emotivos opuestos. Por último, piensa que hay palabras que no tienen significado descriptivo, pero sí un claro «significado» emotivo. Ése sería el caso de diverso tipo de interjecciones.

Pero una distinción más, y de gran importancia, que no aparece en el sistema de Stevenson –ni en los de sus predecesores– es el que genera su continua utilización de la palabra «significado», tanto para la función cognitiva como emotiva del lenguaje, así como la ausencia de su cuidadosa distinción entre «significado» y «sugerencia» para la emotiva. Es un hecho sobre el que merece la pena insistir que el término «significado emotivo», según es utilizado por Stevenson, y el término más cauteloso de «sentimiento», usado por Richards respecto a uno de sus cuatro tipos de «significado», no refieren a ningún significado cognitivo como el transmitido por el nombre de una emoción: «rabia» o «amor». Por el contrario, estos términos refieren a la *expresión* de estados emotivos que Stevenson y Richards creen que son producidos por ciertas palabras –por ejemplo, «licencia», «libertad», «placentero», «bello», «feo»– y, por lo tanto, conectados con la *respuesta* emotiva que estas palabras pueden evocar en el oyente. Ya que el término «significado» ha sido asignado útil y tradicionalmente a la función cognitiva o descriptiva del lenguaje, hubiera sido conveniente que estos autores hubiesen empleado, en dichos contextos, términos menos marcados. Una buena elección podría haber sido «apropiación». Dicha diferenciación en el vocabulario hubiera tenido el mérito de reflejar la profunda diferencia entre funciones lingüísticas, toda la diferencia entre la base de las emociones y las propias emociones, entre lo que las palabras significan inmediatamente y lo que evocan sus significados o, más brevemente, lo que podríamos llamar la «apropiación» de las palabras mismas.

Sin pararnos a analizar la creencia de Stevenson en que las interjecciones no tienen significado descriptivo queremos observar, de pasada, que esas palabras, en cualquier caso, sólo tienen una vaga *apropiación* emotiva, algo incompleta, inarticulada, imprecisa: «¡Oh!» (sorpresa y sentimientos afines), «¡Ah!» (lamento), «¡Puag!» (disgusto). Se precisa una referencia más descriptiva para especificar el sentimiento: «Ella descansa en paz. ¡Ah! Si yo también lo pudiera hacer». Pero parece necesario un énfasis más esencial para la posición de Stevenson –y para la de sus predecesores, incluido Richards–, dado un hecho escasamente mencionado en los estudios semánticos: es decir, que una gran y evidente zona de la *apropiación* emotiva depende directamente del significado descriptivo (con o sin palabras de valoración explícita), como cuando alguien convincentemente dice: «El general X ordenó la ejecución de 50.000 civiles detenidos» o «El general X es culpable del asesinato de 50.000 civiles detenidos». Y, en segundo lugar, por el hecho de que buena parte de la *apropiación* emotiva que no depende directamente del *significado* descriptivo, depende de la *sugerencia* descriptiva. Aquí nos encontramos con el «significado emotivo semi-dependiente» del sistema de

Stevenson, un «significado» al que, seguramente, él le asigna un papel mínimo. Podríamos decir que éste es el tipo de apropiación emotiva que surge cuando las palabras cambian de *significado* descriptivo, conservan un «significado» emotivo similar, como cuando, por ejemplo, los comunistas se hicieron con el término «democracia» y lo aplicaron a algo distinto, preservando, sin embargo, la antigua *sugerencia* descriptiva del gobierno de, por y para el pueblo. Esto se da en pares de palabras, como «libertad» y «licencia», que, aunque tengan el mismo significado descriptivo (aunque resulte dudoso), ciertamente conllevan diferentes sugerencias descriptivas. También podríamos mencionar las series de palabras del ya clásico «Catálogo de motivos» de Bentham: «humanidad, buena fe, parcialidad», «frugalidad, interés pecuniario, avaricia» u otros ejemplos establecidos de insinuación emotiva: «los animales sudan, los hombres transpiran, las mujeres resplandecen»; «yo soy firme, tú obstinado, él engreído» o la frase, «debería haber una revolución cada veinte años» a la que el experto en respuestas emotivas le asignaría, en un caso, el nombre de Karl Marx (y provocaría sospechas) o, en otro, el de Thomas Jefferson (y provocaría el aplauso).

Evidentemente, el principio se aplica a los numerosos ejemplos que ofrece la escuela de Hayakawa, Walpole y Lee. En honor a la brevedad, aunque pueda parecer un desafío quijotesco a las advertencias de esta escuela contra las generalizaciones indiscriminadas, llamamos la atención sobre *Language Habits in Human Affairs* de Irving Lee, en particular los capítulos VII y VIII. Según Lee, todo error que alguien cometa al actuar, dado que directa o indirectamente implica lenguaje o pensamiento (que se encuentra relacionado con el lenguaje), puede ser considerado como «un mal hábito lingüístico», una especie de mala utilización mágica de las palabras. No se permiten distinciones. Basil Rathbone, ante una obra titulada *El monstruo*, la devolvió sin haberla leído, pero posteriormente la aceptó con otro título. El efraimita dijo «Sibboleth» en lugar de «Shibboleth» y fue ajusticiado. Un hombre se declaraba ofendido por palabras de cuatro letras que describían acontecimientos en una novela, pero no le ofendían dichos acontecimientos. Otro hombre recibe un telegrama mal redactado según el cual su hijo había muerto. El impacto tiene un resultado fatal. Se podría pensar que con dicho ejemplo, el prejuicio simplificador de Lee se descompondría, que un hombre erróneamente informado de la muerte de su hijo cayera a su vez muerto sin que nadie pensara que era víctima de un encantamiento emotivo; o que el título de una obra es razón suficiente para que se infiera que se trata de una película de terror de serie B; que la utilización de principios fonéticos al elegir una palabra clave es más una cuestión de razón que de magia –como se utilizaban en Guadalcanal «lollapalooza» y «lullabye» contra las tácticas de infiltración–; que, en ciertos acontecimientos, las palabras de cuatro letras puedan sugerir cualidades que para un lector resulten desagradables de contemplar. Ninguno de estos ejemplos (excepto el obviamente anómalo de «Sibboleth») ofrece evidencia alguna, es decir, que lo que una palabra *hace* a una persona no puede ser adscrito más que a lo que *significa* o, si esta conexión resulta demasiado evidente, como mucho a lo que *sugiere*.

Plantearse la relación del lenguaje con objetos emotivos es la sombra y el índice de otro planteamiento sobre el estatuto de las emociones mismas. Ha sido un fenómeno cultural consistente que, durante el mismo periodo del florecimiento de la semántica, cierto tipo de antropología haya lanzado un ataque paralelo a la relación de los objetos mismos con las emociones o, más específicamente, contra la constatación de sus relaciones en sociedades humanas en distintos momentos y lugares. Gracias al tratado clásico de Westermarck sobre *Relatividad ética* sabemos, por ejemplo, que la costumbre de eliminar a los ancianos e improductivos ha sido practicada por ciertas tribus primitivas y razas nómadas. Otras costumbres como la de exponer a los bebés, la del suicidio, la de mostrar hospitalidad a los extraños –o la contraria de comérselos, la recepción de los cíclopes en lugar de la de los alcides– parecen haber disfrutado en algunas culturas de un grado de aprobación desconocido, o al menos poco habitual, entre nosotros. Pero incluso Westermarck ha indicado que las diferencias en las emociones «en gran medida se originan en diversas medidas del conocimiento, basado en la experiencia de las consecuencias de la conducta y en diferentes creencias». Es decir, las diversas emociones, aunque sean respuestas a los mismos objetos o acciones, también pueden ser respuestas a diferentes cualidades o funciones –a la finitud de Odiseo más que a su retorno o humanidad–. Opuesto a esto encontramos el hecho de que ante diferentes objetos en diferentes culturas pueda haber, en términos cognitivos, emociones de cualidades semejantes– ante la astucia de Odiseo o ante la estrategia de Montgomery en El Alamein. De lo contrario no habría manera de entender ni describir emociones ajenas, ni base sobre la que se pudiera asentar la ciencia del analista cultural.

No pretendemos concretar ningún discurso formal sobre psicología afectiva, sobre las leyes de la emoción. Sin embargo, en este momento podemos aventurarnos a establecer ciertas generalidades sobre los objetos, las emociones y las palabras. La emoción, es cierto, tiene una capacidad bien conocida para fortalecer la opinión, para encender la cognición y para crecer sobre sí misma hasta proporciones sorprendentes para la razón. Conocemos la psicología de masas, la psicosis y la neurosis, la ansiedad injustificada y todos los estados de aprehensión vagamente comprendidos y registrados, la depresión o negación, los diversos estados de melancolía o euforia. Pero no está de más recordar que todos esos estados son de hecho vagos y por ello pueden converger en el inconsciente. De nuevo nos encontramos con las formas populares y auto-reivindicativas de confesar la emoción: «Me pone a cien», «me quema» o en las novelas de Evelyn Waugh en las que un acontecimiento social o una persona te «pone enfermo». Pero estas locuciones conllevan una extensión del estric-

to significado operativo del *hecho* o del *efecto*. Un alimento o un veneno producen dolor o la muerte, pero para una emoción tenemos una razón o un objeto y no sólo una causa eficiente. Si en alguna ocasión los objetos se encuentran conectados por «congruencia emocional», como en la psicología asociativa que J. S. Mill heredó del siglo XVIII, eso sólo puede significar que emociones semejantes se asignan a varios objetos por la semejanza de los objetos o de sus relaciones. Lo que enfada a alguien es algo falso, insultante o injusto; lo que asusta es un ciclón, la masa o un loco y en todos los casos la emoción es, en cierta forma, diferente.

El turista que dijo que una cascada era bella provocó el silencioso disgusto de Coleridge, mientras que aquel que dijo que era sublime ganó su aprobación. Esto, como C. S. Lewis acertadamente observó, no es lo mismo que si el turista hubiera dicho «me siento mal» y Coleridge hubiera pensado «no, yo me siento bastante bien».

La doctrina del significado emotivo, recientemente promocionada por los semiólogos, parece haber ofrecido la base científica para un tipo de relativismo afectivo en poesía: lo personal. Es decir, si una persona puede decir correctamente, en un contexto dado, «libertad» o «licencia», con independencia de la cualidad cognitiva del contexto, por mero deseo o emoción, se concluye que un lector puede sentir «calor» o «frío» y reaccionar «mal» o «bien» al leer «libertad» o «licencia» ya sea en una oda de Keats o en un romance. La secuencia de licencias es interminable. Del mismo modo, las doctrinas de una escuela de antropología han ido tan lejos como para fortalecer otro tipo de relativismo afectivo, el cultural o histórico: la medida del valor poético por el grado de sentimiento producido en los lectores de una época dada. Una crítica psicológica diferente, la de la intención del autor, como ya indicamos en nuestro anterior ensayo, resulta consistente tanto con la piedad hacia el poeta como con la curiosidad del anticuario, habiendo sido notablemente apoyada por los estudios históricos y biográficos. Una crítica tan afectiva, si bien encuentra una fuerte oposición en los estudiosos por su personalismo e impresionismo, en el terreno de lo teórico o lo científico se encuentra con un gran apoyo por parte de la misma gente. El estudioso de la historia, aunque no esté muy interesado por su propia respuesta personal ni por la de sus estudiantes, estará intensamente interesado en todo aquello que se pueda descubrir sobre cualquiera de las personas de la audiencia de Shakespeare.

III

El apoyo de Platón a las pasiones estableció uno de los primeros ejemplos de teoría afectiva, al igual que la contraposición teórica de Aristóteles con la catarsis (con sus análogos intencionalistas modernos en las teorías de la «distensión» y la «sublimación»). También tenemos que recordar el «transporte» de la audiencia en el *Peri Hypsous* (igualar la gran alma del

poeta) y los ecos de pasión o entusiasmo que despertó entre los longinianos del siglo XVIII. Más recientemente tenemos la teoría de la infección de Tolstoy (con su análogo intencionalista en el expresionismo emotivo de Veron), la *Einfühlung* o empatía de Lipps y otras teorías del placer con ella relacionadas, con mayor o menor tendencia a la «objetivación» de Santayana: «La belleza es el placer contemplado como la cualidad de una cosa». Podemos encontrar cierta afinidad con estas teorías en algunos planteamientos sobre lo cómico durante la misma época: la teoría de la relajación de Penjon, la teoría de la risa de Max Eastman. Ogden, Richards y Wood, en su *Fundamentos de estética* proponían dieciséis tipos de teorías estéticas de las que, al menos siete, pueden ser consideradas como afectivas. Entre ellas, la teoría sinestética (la belleza es lo que produce el equilibrio de los apetitos) fue la que ellos mismos expusieron. Después sería ampliamente desarrollada por Richards en sus *Principios de crítica literaria.*

Las teorías arriba mencionadas se puede considerar que pertenecen a una rama de la crítica afectiva, a la más importante, la emotiva, si bien la teoría de la empatía, con su transferencia del yo al objeto, pertenece a una teoría afectiva paralela e igualmente antigua, la imaginativa. Esto se encuentra representado por la figura de la vivacidad, tan mencionada por la retórica: *efficacia, enargeia* o la *phantasiai* del capítulo XV del *Peri Hypsous*. Si no nos equivocamos, ésta es la imaginación, los «placeres» tan celebrados por Addison en su serie *The Spectator*. Es una imaginación implícita en las teorías de Leibniz y Baumgarten, según las cuales la belleza se encuentra en claras, pero confusas o sensuales, ideas; en las declaraciones de Warton en su *Essay on Pope*, según el cual las «representaciones vívidas [...] constituyen principalmente la verdadera poesía». En nuestra época, al igual que la forma emotiva de la teoría psicológica o afectiva ha encontrado su más destacado defensor en I. A. Richards, la forma imaginativa lo ha encontrado en Max Eastman, cuyos *Literary Mind* y *Enjoyment of Poetry* tienen mucho que decir sobre la vivacidad de las representaciones o la agudización de la conciencia.

La teoría de la intención o de la psicología del autor ha sido la convicción más intensa de los propios poetas, de Wordsworth, Keats, Housman y, desde el romanticismo, de todo joven interesado por la poesía, de los aficionados introspectivos y de los cultivadores del alma. De forma paralela, la teoría afectiva ha sido con frecuencia menos un punto de vista científico sobre la literatura que una prerrogativa, la del alma aventurándose entre obras maestras, la del maestro inspirador, la del radiador poético: el magnetismo de un rapsoda Ion, de un Saintsbury, de un Quiller-Couch, de un William Lyon Phelps. La crítica en esta teoría se ha aproximado al tono de la secta buchmanita con las tertulias revivificadoras. «Para ser honestos», indicaba Anatole France, «el crítico debería decir: caballeros voy a hablar de mí mismo a partir de Shakespeare, a partir de Racine». La sinceridad del crítico cobra importancia, como para los intencionalistas la sinceridad del poeta.

Sainstbury veneraba «una misteriosa entidad llamada el Gran Estilo», algo parecido al «Sublime longiniano». «Siempre y cuando esta perfección en la expresión adquiera tal fuerza que transmute el tema y transporte al oyente o al lector, entonces y allí existirá el Gran Estilo, con tanta intensidad y tanto tiempo como duren la transmutación de uno y el transporte del otro». Ese era el gran estilo, el estilo emotivo de la crítica afectiva del siglo XIX. Otro estilo un tanto menos rimbombante y que ya hemos podido encontrar en los artículos y reseñas dominicales, así como entre nuestros exploradores literarios, se encuentra más conectado con el imaginismo y el tipo de vivacidad defendidas por Eastman. En el *Book of the Month Club News*, Dorothy Canfield da cuenta de la fuerza de una novela: «Leer este libro es como vivir una experiencia más que leer sobre ella. Según Hans Zinsser, un poema, «no significa nada a no ser que me pueda transportar con el gentil y apasionado ritmo de su emoción, más allá de los obstáculos de la realidad, hacia los prados y ámbitos de la ilusión [...]. El único criterio para mí es si puede arrastrarme junto a él hacia la emoción y la ilusión de la belleza, el terror, la tranquilidad o, incluso, el desagrado».

Sólo se trata de un corto paso hacia lo que podríamos considerar la forma psicológica de la crítica afectiva. La belleza, indicaba Burke en el siglo XVIII, es algo que «actúa relajando las certezas de todo el sistema». Más recientemente, en el terreno del testimonio personal, nos encontramos con la experiencia sobrecogedora frecuentemente citada que aparece en una carta de Emily Dickinson, así como la piel erizada mientras Housman se afeitaba, «los escalofríos por la espalda», esa sensación «en la boca del estómago». Si la poesía se ha distinguido por ese tipo de pruebas, también la verdad. «Todo científico», le decía D. H. Lawrence a Aldous Huxley, «es un mentiroso [...] me dan igual las evidencias. Las evidencias no significan nada para mí. No las siento *aquí*». Y Huxley aclaraba que al mismo tiempo «ponía ambas manos sobre su plexo solar».

Un estadio más avanzado de la teoría afectiva, el de la alucinación, parece haber desempeñado cierto papel en la convicción neoclásica en las unidades de tiempo y espacio que encontraría su pervivencia modificada en frases de Coleridge como la «voluntaria suspensión de la incredulidad» y una «medio-fe temporal» que todavía hoy podemos encontrar en algunos libros de texto. Sin duda podríamos invocar la hipnótica hipótesis de E. D. Snyder en su defensa. Dado que esta forma de la teoría afectiva es la menos teórica en sus detalles, la de menor contenido y la que menos reclama la inteligencia crítica, en sus casos más concretos no es una teoría sino una ficción o un hecho sin relevancia crítica. En el siglo XVIII Fielding proporcionaba una acertada imagen del poder alucinatorio del teatro en su descripción cómica de Partridge viendo a Garrick representar la escena del fantasma de Hamlet: «¡Oh, señor! [...] Si yo estaba asustado, no era el único [...] si lo desea me puede llamar cobarde, pero si ese pequeño hombre sobre el escenario no estaba asustado, es que no he visto un hombre asustado en mi vida». Tal vez hoy nos encontremos menos con Partridge entre las sofisticadas audiencias de los teatros, pero sigue estando entre los miles de espectadores del cine y la radio. Se dice, y sin duda con certeza, que durante la Segunda Guerra Mundial Stefan Schnabel desempeñaba papeles de nazi en las radionovelas de una manera tan convincente que recibía numerosas cartas de queja y, en particular, la de una señora que decía que le había denunciado al general MacArthur.

IV

Se puede distinguir entre los que dan cuenta de lo que la poesía les provoca y los que fríamente investigan lo que provoca en otros. Los investigadores más resueltos entre estos últimos han terminado en la asepsia de los laboratorios poniendo a prueba con Fechner los efectos de triángulos y rectángulos, investigando qué tipo de colores sugiere un verso de Keats, o midiendo la respuesta motora que provoca su lectura. Si los animales pudieran leer poesía, el crítico del afecto podría realizar descubrimientos análogos a los de W. B. Cannon en su *Cambios corporales ante el dolor, el hambre, el miedo y la ira*: el incremento en la liberación de azúcar por el hígado, la secreción de adrenalina por las glándulas. El crítico del afecto hoy puede, si lo desea, medir el «reflejo psicogalvánico» de personas expuestas a una película, pero, como indica Herbert J. Muller en su *Science and Criticism*: «los estudiantes han demostrado una "emoción" sincera al ser mencionada la palabra "madre", si bien el galvanómetro no mostró cambio corporal alguno. Tampoco han mostrado emoción ante la palabra "prostituta", aunque el galvanómetro mostró alteraciones». Thomas Mann y un amigo salieron de una película llorando copiosamente, pero Mann utilizaba ese incidente para defender su idea de que el cine no era arte: «El arte es una fría esfera». La distancia entre los diversos niveles de experiencia psicológica y el reconocimiento del valor sigue siendo grande ya sea dentro o fuera del laboratorio. Del mismo modo, la teoría general afectiva, en el nivel literario, por las propias implicaciones de su programa, ha producido muy poca crítica. El autor del antiguo *Peri Hypsous* se muestra más débil cuando intenta explicar que la pasión y lo sublime son el paliativo o la excusa *(alexipharmaka)* de metáforas atrevidas y que las pasiones que convergen son el lenitivo o el remedio *(panakeia)* ante semejantes audacias del habla, como la hipérbole. La literatura de la catarsis se ha ocupado de preguntarse histórica y teóricamente si Aristóteles se refería a metáforas médicas o decorativas, si el genitivo que sigue a *katharsis* se refería a la cosa purgada o al objeto purificador. Incluso la temprana práctica crítica de I. A. Richards tiene poco que ver con su teoría sinestética. Su *Practical Criticism* dependía, principalmente,

de dos importantes principios constructivos de la crítica que Richards había descubierto y sobre los que insistía: (1) que el ritmo (si directo, vaga expresión de la emoción) y la forma poética en general se encuentran íntimamente conectados e interpretados por otras partes más precisas del significado poético; (2) que el significado poético es inclusivo o múltiple y, por lo tanto, sofisticado. Esta última cualidad de la poesía puede ser el correlato objetivo del estado sinestético afectivo, pero en la crítica aplicada no parece haber mucho espacio para la sinestética ni para los pequeños detalles que la componen.

Por otro lado, la declaración de algunos lectores de que un poema o un cuento induce en ellos imágenes vívidas, sentimientos intensos o un mayor grado de conciencia no puede ser refutada ni tenida en cuenta por el crítico objetivo. La información puramente afectiva es o demasiado psicológica o demasiado vaga. Los sentimientos, como claramente indicó Hegel, «son afectos puramente subjetivos en mí, en los que se disuelve la materia concreta encerrada en un círculo de máxima abstracción». La única cosa constante y predecible respecto a las imágenes vívidas que experimentan los lectores más eidéticos es, precisamente, su vivacidad, como puede comprobarse si se le pide a una clase de estudiantes normales que ilustren un cuento o si consultamos la última edición de un clásico de Navidad del que ya tuviéramos conocimiento con ilustraciones de Howard Pyle o de N.C. Wyeth. La vivacidad no es algo que se encuentre en la obra por lo que pueda ser identificada, sino el resultado de una estructura cognitiva que *es* la cosa. «La historia es buena», como suelen decir los estudiantes en sus trabajos, «porque lo deja todo a la imaginación». La opaca acumulación de detalles físicos de algunas novelas realistas ha sido apropiadamente denominada por Middleton Murry «la falacia pictórica».

Algunos teóricos, especialmente Richards, han indicado algunas de las dificultades de la crítica afectiva al señalar que no es la intensidad de la emoción lo que caracteriza a la poesía (posiblemente den mejor cuenta de ello el asesinato, los robos, la fornicación, las carreras de caballos, la guerra o incluso el ajedrez), sino la sutil cualidad de emociones establecidas que funcionan en el nivel soterrado de la disposición y la actitud. Disponemos de teorías psicológicas sobre la distancia estética, la desfamiliarización o la indiferencia, con una crítica basada en estos principios que ya ha dado grandes pasos hacia la objetividad. Si la teoría de la vivacidad imaginativa de Eastman aparece hoy principalmente en las encendidas páginas de la sección de libros de los periódicos, la campaña de los semiólogos y las equilibradas emociones de Richards, en lugar de producir su propia escuela de crítica afectiva, han contribuido notablemente a la creación de recientes escuelas de análisis cognitivo, paradoja, ambigüedad, ironía y símbolo. No siempre es cierto que las formas cognitiva y emotiva de la crítica resulten tan diferentes. Si el crítico afectivo (evitando tanto las formas psicológicas como abstractamente psicológicas) se aventurara a establecer con cierta precisión lo que *hace* un verso

–como «nos llena de una mezcla de melancolía y reverencia ante la antigüedad»–, tal afirmación sería anormal o falsa, o sería la descripción de lo que *es* el significado del verso: «el espectáculo de la enorme antigüedad en ruinas». «Lágrimas, raras lágrimas» de Tennyson, dado que trata de una emoción que el hablante, en un primer momento, parece no entender, podría considerarse un poema especialmente emotivo. «La última estrofa», indica Brooks en su reciente análisis, «evoca una intensa respuesta emocional del lector.» Pero esta afirmación no forma parte, realmente, de la crítica de Brooks respecto al poema, sino que da cuenta de su gusto por él. «La segunda estrofa» –podría haber dicho Brooks en un momento anterior de su análisis– «nos ofrece la vívida comprensión momentánea de felices experiencias pasadas que nos entristecen ante su pérdida.» Pero realmente escribe: «La conjunción de las cualidades de la tristeza y la frescura se ve reforzada por el hecho de que el mismo símbolo básico –la luz sobre las velas de un barco– haya sido empleado para sugerir ambas cualidades». La distinción entre ambas formulaciones puede parecer mínima y en el primer ejemplo que hemos presentado puede no tener ninguna importancia. Sin embargo, la diferencia entre fórmulas emotivas traducibles y otras más psicológicas y psicológicamente vagas –intraducibles cognitivamente– resulta de una gran importancia teórica. La distinción, aunque sea sutil, se encuentra en la línea divisoria entre caminos que llevan a puntos opuestos en la crítica, hacia la objetividad clásica y hacia la psicología del lector romántico.

El crítico cuyas formulaciones se inclinen hacia lo emotivo y aquel que lo haga hacia lo cognitivo, a largo plazo, producirán un tipo de crítica muy diferente.

Cuanto más específico sea el análisis de la emoción inducida por un poema, más próximo estará a las razones de dicha emoción y al propio poema y será más fiable como análisis de los que puede inducir el poema en otros lectores suficientemente informados. De hecho, proporcionará el tipo de información que permitirá a los lectores responder ante el poema. No tratará de lágrimas, angustias ni otros síntomas psicológicos, ni de sentimientos de ira, alegría, calor, frialdad, ya sean intensos o vagos, sino de sombras distintivas y relaciones entre objetos de la emoción. Es precisamente aquí donde el crítico literario encuentra una ventaja insuperable respecto al sujeto del experimento de laboratorio y respecto al registrador de las respuestas del sujeto. El crítico no contribuye a la creación de informes estadísticos sobre el poema, sino que es un maestro, explica sus significados. Sus lectores, si están atentos, no se conformarán con aceptar lo que dice como un testimonio, sino que lo someterán al escrutinio de una enseñanza.

V

La poesía, como pensaba Matthew Arnold, «adjudica una emoción a la idea; la idea *es* el hecho». Sin embargo, el crítico objetivo debe

admitir que no resulta fácil explicar cómo ocurre esto, cómo la poesía adensa y complica las ideas para que se ajusten a las emociones. T. S. Eliot, en su ensayo «Hamlet y sus poemas», encuentra insatisfactorio el estado emocional de Hamlet porque carece de un «correlato objetivo», de «una cadena de acontecimientos» que constituyen la «fórmula de esa emoción *particular*». La emoción «*excede* a los hechos según éstos aparecen». Es «inexpresable». Pero las emociones de Hamlet tienen que ser expresables, según consideramos, y verdaderamente son expresadas (por algo) en la obra, de lo contrario, Eliot no podría saber que se encuentran ahí, dejando a un lado los hechos. No resulta relevante que el propio Hamlet o Shakespeare queden eclipsados por la emoción. El segundo capítulo de *Primitivismo y decadencia* de Yvor Winters ha ido más lejos al clarificar una distinción solapada por Eliot. Sin admitir la doctrina extrema de Winters según la cual si un poema no puede ser parafraseado es un poema pobre, podemos reiterar provechosamente su tesis principal: que hay una diferencia entre el motivo, como él lo denomina, o la lógica de una emoción y la superficie o textura de un poema construido para describir esa emoción y que ambos son importantes para el poema. Creemos que Winters ha mostrado cómo pueden darse buenos poemas que traten de nada. Existe una progresión racional y una «progresión cualitativa», esta última con varios modos sutilmente relacionados, característicos de la poesía decadente. La progresión cualitativa es la sucesión, el fluir de imágenes sin apoyo argumental. «Estoy más mojado que una ostra en su pegajoso claustro, más amoratado que un don Juan caído en una alcantarilla», escribía Morris Bishop en un reciente poema cómico:

> Con más frío que un asesino viendo un thriller,
> Más raro que un rijoso mirando su lascivia en un espejo,
> Más enfadado que una víbora con una piedra en la vesícula.
> Si queréis saber por qué no puedo sino responder:
> Realmente no os importa.

El término «pseudodeclaración» era para Richards un denominación paternalista para referirse a la atractiva nulidad de los poemas. Para Winters, el término «pseudorreferencia», semejante al anterior, apunta a la clase más distinguida de progresión cualitativa y tiene connotaciones de reproche. Nos parece muy significativo que para otro crítico psicológico, Max Eastman, una parte tan importante de la poesía como pueda serlo la metáfora sea también considerada una pseudodeclaración. La realización vívida de la metáfora procede de ser, en buena medida, una obstrucción al conocimiento práctico (como una manga desgarrada al acto de vestirse). La metáfora funciona al ser anormal o errónea, una manera equivocada de decir algo. Sin insistir más en ello, debemos indicar que aparece una semejanza incómoda de esta doctrina en la estructura lógica y la textura local de la irrelevancia de Ransom.

Lo señalado por Winters parece básico. Para adelantar una breve elaboración de todo esto y volver sobre el problema de la investigación de la semántica emotiva de nuestra primera parte: es una verdad bien conocida, si bien importante, que hay dos tipos de objetos reales que tienen cualidades emotivas, aquellos objetos que son la razón de la emoción humana y los que por algún tipo de asociación apuntan a la razón o a la emoción resultante: el ladrón, el enemigo o el insulto que nos enfada y la corneta que suena de forma estridente como cuando estamos enfadados; el asesino o el criminal y el cuervo que mata pajaritos y animales o que se alimenta de carroña y es negro como la noche al abrigo de la cual los hombres cometen los crímenes. La manera en que estos dos tipos de significados emotivos confluyen en una fusión característica de la poesía es, en resumidas cuentas, el símil, la metáfora y otras formas menos definidas de asociación. Ofrecemos el siguiente ejemplo como esqueleto al que se le pueden añadir todos los otros aspectos:

I. X se siente tan enfadado como una corneta.
II. X cuya comida ha sido robada está tan enfadado como una corneta.

El número I es el poema cualitativo, el vehículo de la metáfora, el correlato objetivo –de nada–. El número II aporta el tenor de la metáfora, el motivo para sentir el enfado y, por lo tanto, hace más específico el sentimiento. La declaración completa tiene una estructura más compleja y comprobable. El elemento de aptitud, o ineptitud, es más susceptible de discusión. «La luz se espesa y el cuervo dirige su vuelo hacia la confusión del bosque». Éste podría ser el verso de un poema que no trate de nada, pero adquiere gran parte de su fuerza por el hecho de ser pronunciado por un asesino que, al caer la noche, ha enviado a sus compinches para realizar más «hechos delictivos».

Estas distinciones tienen una íntima relación con las diferencias entre las declaraciones históricas, que pueden ser la razón de emociones por ser creíbles (Macbeth ha matado al rey), y las declaraciones ficticias o poéticas, en las que aparece un importante componente sugestivo (y por lo tanto metafórico). Evidentemente, el primero tiene lugar en estado puro en contadas ocasiones, al menos para el público en general. El coronel o el oficial de inteligencia se pueden conformar con él, pero no el cronista, ni el juglar, ni el periodista. A estos últimos les debemos palabras valorativas o de emoción más o menos directas (el asesinato, la atrocidad, la carnicería) con todo el repertorio de significados sugerentes que a lo largo de la historia –teniendo un punto de partida ya sea César o Macbeth– han creado, a partir de un simple caso fáctico para la intensidad de la emoción, un objeto específico, fortalecido figurativamente, de menor intensidad pero mucho más rico emo-

tivamente. Con el declive de los héroes y de la fe en un orden externo, en el siglo pasado nos hemos encontrado con un gran florecimiento de la poesía que ha hecho todo lo posible para seguir adelante sin héroes, acciones o ficciones de ese tipo –la poesía cualitativa del análisis de Winters–. Es cierto que todo héroe o acción cuando llegan a ser ficticios dan el primer paso hacia lo simplemente cualitativo y toda poesía, mientras se encuentre separada de la historia, tiende a ser la fórmula de la emoción. El héroe y la acción son tomados como simbólicos. Una serie graduada desde el hecho hasta la cualidad podría incluir los siguientes elementos: (1) El Macbeth histórico; (2) Macbeth como protagonista trágico renacentista; (3) el Macbeth de Eliot; (4) el Macbeth de Pound. Como ha indicado Winters, «el príncipe es brevemente introducido en las notas a pie de página» en *The Waste Land* y «resulta muy dudoso que Pound fuera capaz de semejante introducción». Sin embargo, en ninguno de esos cuatro niveles se ha dado nada que se parezca a la poesía puramente emotiva. El análisis semántico que hemos ofrecido en la primera parte indicaría que incluso en los últimos estadios, una poesía de emoción pura sería una mera ilusión. Lo que nos encontramos es una poesía en la que los reyes sólo son símbolos, o una poesía de cornetas y cuervos, más que una poesía de logros humanos. Pero sí una poesía que trate de las cosas. No obstante, seguirá siendo una cuestión crítica la manera en que se unen formando patrones esas cosas y qué denominación reciben esas emociones. Según observaba C. S. Lewis, «*El romance de la rosa* no podría ser reescrito como *El romance de la cebolla* sin sufrir pérdidas».

La poesía es característicamente un discurso que trata tanto de las emociones como de los objetos, o sobre la cualidad emotiva de los objetos. Una de las cuestiones con las que se trabaja son las emociones que se corresponden con los objetos poéticos, algo que no se transmite directamente al lector como una infección o una enfermedad, ni se inflige mecánicamente como la herida que produce un cuchillo o una bala, ni se administra como un veneno, ni se expresa simplemente con expletivas, interjecciones o ritmos, sino que se presenta en sus objetos y se contempla como un patrón del conocimiento. La poesía es una manera de fijar las emociones o de hacerlas más permanentemente perceptibles cuando los objetos han experimentado un cambio funcional desde una cultura a otra o cuando, siendo simples hechos históricos, han perdido su valor emotivo al perder su inmediatez. Aunque las razones para la emoción en poesía no sean tan simples como quería Ruskin al referirse a «nobles fundamentos para emociones nobles», sí se puede trazar un importante grado de constancia en los objetos poéticos emotivos –si es que buscamos constancia– a través del devenir de la historia humana. El asesinato de Duncan por Macbeth, ya sea historia del siglo XI o crónica del XVI, nunca ha llegado a convertirse en tema de un villancico. En la obra de Shakespeare es un acto de difícil parangón por todos los componentes de traición, premeditación y horror de la conciencia. Fijado en su

galaxia de símbolos –el cuervo, el espesor de la luz, el bebé arrancado de los pechos, el puñal en el aire, el fantasma, las manos ensangrentadas– este antiguo asesinato se ha convertido en un objeto de un gran valor emotivo ya establecido. El cadáver de Polinices, un objeto todavía más antiguo y en parte lejano a nosotros por la dificultad del griego, muestra una permanencia semejante, quedando entre los motivos comprensibles frente a un deber máximo. Las costumbres funerarias han cambiado pero no la comprensibilidad de la red de aspectos, religiosos, políticos y privados que se trenzan en torno al cadáver «insepulto, deshonrado, profanado». Una vez más, ciertos objetos parcialmente oscurecidos en una época, surgen en otra y, en parte, por los esfuerzos del poeta. No es cierto que surjan de la nada. El *pathos* de Shylock, por ejemplo, no es una creación de nuestro tiempo, aunque el humanitarismo moderno, dada su propaganda, pueda suponer que aquello no era sentido por Shakespeare o Southampton, sin reconocer su propia deuda con Shakespeare. Shelley decía que «los poetas son los legisladores no reconocidos del mundo» y podríamos reconocer, al menos, que los poetas han sido los primeros exponentes de las leyes del sentimiento.

Al historiador relativista de la literatura le queda la incómoda tarea de establecer los momentos culturales del pasado en los que apareció y fue apreciado por primera vez el poema y el presente hasta el que ha sobrevivido con sus claros e interrelacionados significados, su totalidad, su equilibrio y su tensión. Una estructura de objetos emotivos, tan compleja y sólida como para haber sido considerada en cualquier tiempo pasado como gran poesía, nunca se verá tan debilitada por la decadencia de la cultura humana como para no ser recuperable, al menos, por un estudiante voluntarioso. En el mismo sentido, parece apropiado hablar de una confianza semejante en la discriminación objetiva de todos los futuros fenómenos poéticos, aunque no se pueda anticipar cuáles serán las premisas o materiales que constituyan dichos poemas. Si la exégesis de algunos poemas depende de la comprensión de costumbres obsoletas o exóticas, los propios poemas resultan el informe emotivo más preciso sobre las costumbres. En los objetos emotivos finamente ideados por el poeta, así como en otras obras de arte, el historiador encuentra las pruebas más fehacientes de las emociones de la Antigüedad y el antropólogo las del primitivismo contemporáneo. Para apreciar el amor cortés ponemos los ojos en Chrétien de Troyes y en Marie de France. Ciertas actitudes de finales del siglo XIV en Inglaterra, respecto a lo caballeresco, lo monástico, respecto a la burguesía, no se encuentran mejor ilustrados en ningún sitio como en el prólogo a *Los cuentos de Canterbury*. El investigador de campo que trabaje entre los zunis o los navajos, no encontrará mejor informante que el poeta o el miembro de la tribu que pueda citar sus propios mitos. Es decir, aunque las culturas hayan cambiado y cambien, los poemas permanecen y explican.